

Canto(e) da boca: Baixo-Alentejo, a tradição revisitada**Clara Santana Rita¹****Universidade Autónoma de Lisboa (UAL)**

Nunca vi um alentejano cantar sozinho.

José Gomes Ferreira

Resumo:

Este estudo debruça-se sobre a análise de conteúdo da poesia que constitui parte do canto(e) do Baixo-Alentejo, com vista a expor as várias formas de expressão dos cantadores intervenientes, como agentes da cultura tradicional portuguesa.

Palavras-chave: Alentejo, cante, tradição oral portuguesa**Abstract:**

This work focuses on the analysis of the lyrical content of Baixo-Alentejo's folklore songs, showing how the natives of this particular region of Portugal contribute to the cultural heritage of their country, through their characteristic, multifaceted songs.

Keywords: Alentejo, folklore singing, Portuguese oral heritage**1. Introdução**

Actualmente, Portugal não é um país distante e desconhecido entre os seus pares, como era na segunda metade do século passado, mais propriamente durante o Estado Novo, que se caracterizou por um regime ditatorial de poder único e total ausência democrática. Como qualquer país tem a sua capital, Lisboa, centro do poder e da decisão política, que desde o dia 25 de Abril de 1974 é, manifestamente, um exemplo de democracia e liberdade, em que a vontade do povo é expressa por sufrágio universal.

¹ Doutoranda na área de Estudos Portugueses (UAL) e Professora Assistente da UAL, Lisboa, Portugal.

É difícil que um país rico em tendências e opiniões, multicultural, e com tantas histórias que se conseguem contar desde o seu nascimento, não consiga contar pequenas histórias de pequenas províncias que o formam.

É sobre essas histórias a que se refere este artigo, distinguindo a região do Baixo-Alentejo, contadas e cantadas com poesias que fazem a tradição. A tradição do Alentejo não é épica, mas é sentida e conta-se no coração dos que nela permaneceram ou visitaram. Conta-se e canta-se nas memórias de muitos e nos escritos de alguns. É uma tradição humilde e sublime como se verifica nas próprias melodias. É vivida sem a referência da tradição com “T” grande, mas com sentimento, sentido de viver e homenagem.

A transcrição das poesias que enformam o cante respeita, integralmente, o «corpus»² de onde foram extraídas, de forma a não subverter a realização fónica que tipifica esta região de Portugal. O leitor encontrará, também, registos de monotongação, por apagamento de semivogais em ditongos crescentes ou decrescentes. Ambos os casos encontram-se assinalados em itálico.

A poesia do Baixo-Alentejo é um ritual, ebriamente pintalgado com alegria e disposição, mas essencialmente expressa o sofrimento de um povo, marcado de forma indelével pela exploração a que esteve submetido pelo Estado Novo, durante meio século.

Considera-se a tradição oral alentejana importante, quanto mais não seja, porque é nossa.

2. Cante Alentejano – a sua origem

Muito se tem trabalhado na investigação sobre a origem do cante alentejano, mais exactamente onde teria nascido.

O cante alentejano é uma polifonia simples, geralmente a duas vozes paralelas, ao intervalo de terceiras. Como polifonia, vamos situá-la na época em que a polifonia tinha o

² *Arquivo de Beja*, Vol. V, Beja, 1948.

primeiro lugar na música, toda ela vocal, a que se deu o nome de Milénio Vocal, uma polifonia sem instrumentos, que apareceu no período do Renascimento, no século XVI.

O cante alentejano é composto de modas, nas quais sobressaem, em algumas delas, dois sistemas musicais inteiramente distintos: o sistema modal e o sistema tonal. O primeiro em uso em toda a Idade Média, e o segundo já fruto do Renascimento.

O sistema modal grego, adaptado e modificado por São Gregório – canto gregoriano –, era composto pelos modos Dórico, Frígio, Eóleo, Lídio e Mixolídio dos quais aparecem vestígios em quase todos os cantes alentejanos (especialmente o Eóleo, o Mixolídio, o Frígio e o Lídio)³.

As vozes dividem-se em três naipes: o Ponto, o Alto (também designado por Requinta em algumas regiões, nomeadamente em Amareleja) e as segundas vozes. A função do Ponto é iniciar a moda, retomada depois pelo Alto, e em seguida pelas segundas vozes, constituindo assim o coro.

O cante alentejano pode ser dividido em três tipos de música: as modas lentas, as modas coreográficas e os cantes religiosos.

3. Cantar, falar e vivenciar – voz das paixões

Foi precisamente um cante religioso ouvido em Safara – pequena aldeia do Baixo-Alentejo – quando se realizava a procissão da Páscoa, em louvor de Nossa Senhora da Assunção, cujos dois últimos versos diziam:

a cantar, a cantar

vamos rezando

que suscitou duas curiosidades:

- A santa muda de nome consoante seja protectora de uma ou de outra região, constituindo uma diversidade de nomes nos cantes religiosos;

³ MARVÃO, Pde. António – *Origens e características do folclore musical alentejano*. Cucujães, 1966.

- Os homens formam a retaguarda da procissão e cantam erguendo a mão direita de punho fechado.

Sendo este último gesto explicativo de uma determinada ideologia política, não deixa de poder ser associado a um gesto de trabalho, já que, quer no varejo da azeitona, no uso da enxada, na condução de um animal, ou na ceifa, tudo é feito com a mão fechada, tendo a mão direita a primazia, pois nem todos têm o “condão” de ser canhotos. O binómio gesto e voz foi determinante no desenvolvimento deste estudo.

A “moda da lavoura”, moda lenta que se cantava quando a lavoura era feita por bois para estimular o animal e aumentar a produtividade, era um misto de estímulos, quer para a besta quer para o homem e ouvia-se em Amareleja desde tempos remotos.

O texto que a seguir se transcreve testemunha bem o significado deste animal, o boi, no Baixo-Alentejo, cuja capital distrital é Beja:

As armas antigas da cidade de Beja eram a cabeça de um boi. A significação destas armas, segundo Frei Amador Arraes e Duarte Nunes de Leão, é a seguinte. O primeiro diz: «Beja foi distincta com divisas de cabeças de bois de marmores; e a causa pode ser porque o boi vive em perpetuos trabalhos, e com elle se cultiva a terra felice, qual é do seu termo; e porque este animal também significa a mudança das cousas; quá a terra, versada co a industria humana, nunca está em um lugar, nem tem uma mesma figura, quomo diz Josepho. Os antigos Egipcios querendo significar trabalho, pintavão uma cabeça de boi, quomo refere Pierio Valeriano».

O segundo diz: «E ha pela cidade em diversos logares algumas cabeças de touro de marmore grande, e mui naturaes, como feitas por mão de official Romano, que é a própria insignia das colonias porque este nome colono assi compete aos que povoão, como aos que laurão as terras, que lhes repartem, que por nenhuma cousa demonstra mais, que por a figura de um boi como principal instrumento da lavoura: como se vê no avesso de muitas medalhas, e moedas antigas que se mandaram fazer per cidadãos de colonias Romanas. Só o resta dizer de Beja, que era colonia, & immune, & livre de

tributo, como se vê da 1.1. ff. de censibus que diz: *In Lusitania Emeritensis et Pacensis Juris italici sunt*.⁴

O amor é um sentimento sempre ligado ao cante alentejano. Durante o percurso que os rapazes faziam até ao campo cantavam esta moda que terá, de acordo com os registos orais, mais de cem anos:

Maria da Rocha
Do alto rochedo,
Quem namora a Rocha (*bis*)
Não deve ter medo

Não deve ter medo,
Medo ninguém tem.
Maria da Rocha (*bis*)
Tu és o meu bem.

Esta moda é atribuída a uma rapariga namorada conhecida por este nome por ter vivido no Monte da Rocha, da Herdade do mesmo nome, do concelho de Beja. Teria tido a moda aqui a sua origem? Embora se possa intuir uma certa leviandade, associada à palavra “namorada”, este cante é, verdadeiramente, um hino ao amor.

Variantes deste tema podem suscitar alguns apontamentos de semelhanças com mundos distantes, vejamos:

Maria da Rocha
Já usa mantilha,
Tanto luxa a mãe, (*bis*)
Como luxa a filha.

⁴ PALMA, Pde Carlos Augusto Botelho – Noticia Estatistica e Chorographica do Districto e Bispado de Beja. Coimbra: 1885, p.15.

Como luxa a filha,
Luxa o pai também.
Maria da Rocha (*bis*)
Da Rocha meu bem.

Os textos transcritos apontam aspectos distintos relativos à situação da mulher na sociedade rural e na sociedade mundana. Um aspecto social que é fundamental referir é o contexto relativo à diferença de classes. Marcada pelo elitismo social e cultural, a mulher nunca poderia celebrar uma união duradoura e legítima com um homem de uma classe social diferente, nunca uma camponesa casaria ou teria aspirações ao amor de um homem legitimamente proprietário de latifúndios ou seu descendente, como reforça a ironia que perpassa na moda seguinte:

Menina que vem da sala
Como vem de asseadinha,
Dizendo para o seu mano⁵
Ponha aqui a gravatinha.

Por oposição, outras modas há em que o amor se alia à igualdade de classe:

A Maria *éi* uma rosa,
E o *Entóin'* um cravo *éi*,
Narcidos na mesma rama,
Criados no mesmo *péi*.

⁵ A palavra “mano” não deve ser entendida como sinónimo de “irmão”, mas sim de amante ou amado.

E em que é força motriz do trabalho como se apresenta na moda “Não quero que vás à monda”. O canto surge como mensagem ligado ao espaço e tempo e ao produto do trabalho que vai ser vendido ou negociado pelos proprietários das terras:

Não quero que vás à monda,
Nem à ribeira lavar,
Só quero que me acompanhes
No dia em que me eu casar.

Na transcrição do cante que se segue, assiste-se a uma fala fortemente centrada num único locutor – ou voz -, em que predomina a função emotiva da linguagem. Alteram-se ou anulam-se as referências a uma situação inter-pessoal, domina um ponto de vista.

A utilização da primeira pessoa é, por vezes, completada com o recurso à segunda, quando se pretende sugerir um desdobramento da personalidade. A finalidade é captar o pensamento em elaboração, as reacções desorganizadas do espírito, os traços do subconsciente, manifestações que chamam o leitor à participação dos afectos do amante. Estes elementos caracterizam o monólogo interior que, nesta moda, parece estar presente:

A fala do *pêto* cansa,
A da cabeça *alevia*;
Quem *queser* cantar, que cante,
Quê' já fiz o que sabia.

O monólogo interior é uma técnica que viabiliza a representação da corrente de consciência de uma personagem, abrindo-a à expressão do seu tempo vivencial, contrário ao tempo cronológico linear que comanda o desenrolar das acções. Esta asserção parece estar assegurada pelos dois primeiros versos, no que concerne à expressão de um discurso mental, e os dois últimos em que presente e passado oscilam entre a rememoração e um projecto.

Apesar de em ambos os casos se verificar uma citação directa dos pensamentos da personagem, é visível que o discurso se situa à margem de qualquer projecto comunicativo.

Pelo contrário, na variante de “Não quero que vás à monda” que se segue, assiste-se a uma conversa, em que, no quotidiano, se vive com os versos. Surge, no caso que se analisa, um diálogo. Há duas pessoas que falam, cada uma das quais consciente da situação em que está relativamente à outra, o que significa que, na réplica de qualquer uma delas se insinua, normalmente, a presença da outra. Na eficiência da transmissão da mensagem, ressalta a capacidade de persuasão e de sedução dos intervenientes, com o objectivo de limitar um espaço:

Não quero que vás à monda,
Na monda não ganhas nada.
- Foi na monda que eu ganhei
Uma saia encarnada.

Originários de Amareleja, os exemplos seguintes são uma espécie de desafio. Os cantadores ao desafio seguem um código, uma ética que consiste no respeito que ambos devem ter um pelo outro. Ou seja, o primeiro que canta é ouvido até ao fim e estimula o outro para que cante o melhor que sabe. A manifestação mais magnífica é a de que cada cantador saia melhor e não vencedor.

É um cante sazonal que acontece nos casamentos, nas romarias, nas igrejas e até nos cafés.

As quadras manifestam uma certa ingenuidade popular e, analisando a letra, parece tratar-se de dois pretendentes da mesma preferida que rejeitou as propostas do primeiro e este alerta o segundo para que não estranhe se for recebido da mesma maneira:

Vai colher a rosa,
Vai colhê-la, vai,
Se ela te picar,
Não digas ai, ai.

Não digas ai, ai,
Não digas ai, ui;
Vai colher a rosa,
Vai, que também fui.

Numa inicial recolha oral, foram ouvidos os progenitores da autora⁶ que afirmaram cantar, na sua juventude, esta moda. Isto terá acontecido há cerca de setenta anos.

Esta moda, cantada no regresso a casa após um dia de labuta, foi assimilada no ritual dos casamentos, sempre que se acompanhavam os noivos até “à deita”. Era da tradição que, no final da boda, um cortejo de convidados, familiares e amigos, em movimentos cadenciados e românticos, em dolência intimista, acompanhassem os nubentes até à casa onde passariam a primeira noite.

Esta apropriação do cante exigiu, intuitivamente, uma variante: “Silva”, omitindo assim o nome da noiva que podia coincidir com “Rosa” e denunciar um amor real, verdadeiro, mas que se queria segredo:

A noiva tem na cabeça
Uma silva miudinha;
Viva o noivo *más* a noiva,
Tamêi a sua madrinha.

O Alentejo das vastas e nobres extensões de planície é marcado pelo frio, ou esmagado por um Sol abrasador de impiedosos verões que resumem a servidão e a luta e encerram nos seus cantes a hora da vitória, numa espécie de marcha que ondula entre o onírico e o mítico, privilegiando o tempo e o espaço reais:

⁶ Naturais de Amareleja.

À tarde *cond'* o Sol morr'
Minh'alma põe-s'a chorar
Soudades de sonhos *desfêtos*,
Que vão bem long' *àvoar*.

A tendência para a música, para o canto, é inata no alentejano. Foi constatada nos amarelejenses. Alguns não conhecem uma única nota musical mas são encantadoras, melodiosas e românticas as suas cantigas. Vejamos algumas cantigas amorosas:

À noite *cand'* me *dêto*,
É' peç' à Virja Maria,
Pra ê' sonhar *tod'* à noite
Com quem penso *tod'* o dia.

À porta do *mê'* amor
Vem uma silva *narcendo*,
Todos *passom*, *nã'* le *tocom*,
Só *ê'* na silva me prendo.

Abre *mê pêto* à esquerda,
Virás mê' *coraçã'* morto;
Foi *tã profunda* a *pàção*
Que *morre'* *drento* do corpo.

A manifestação dos segredos segue a linha da tradição do cante alentejano e da mensagem transmitida oralmente. Boca e ouvido sustentam o segredo que funciona como uma troca em que é valorizada a voz em detrimento do silêncio. O silêncio implica uma interdição que é violada sempre que o segredo é revelado. Tudo se resume no princípio de que o segredo que não se diz que é segredo existe de facto porque nunca nele se fala:

A minh'alma é livr'aberto
Em que *lestes, mê' bêi*;
Fichou-se pra nunca mais
O tornar a ler *nenguêi*.

Fornecida uma pista para a descodificação e o segredo desaparece naturalmente:

- O que foste fazer às casinhas?
- Comprar segredos.
- O que são segredos?
- Os segredos são as malinhas.

Aos vários motivos acima abordados, acrescenta-se um outro relacionado com a interinfluência do cultural e do biológico: o riso. Um exemplo interessante pode ser a reflexão de Mesquitela Lima quando afirma que:

Os homens riem segundo situações: esboçam um sorriso, riem abertamente ou às gargalhadas e isso constitui com frequência uma conduta socialmente determinada. Podemos, no entanto, afirmar que apesar de culturalizado, o riso é um fenómeno absoluto: todos os homens riem.⁷

É evidente que, ao rir – ou sempre que a necessidade surge –, o homem altera a expressão facial, o gesto, e há uma clara influência na respiração. Não está em causa se o cultural influencia o biológico ou vice-versa, o que é verificável é que ambos interagem. Diz Vilela que:

⁷ LIMA, Mesquitela, MARTINEZ, Benito, LOPES FILHO, João – *Antropologia*. Lisboa: Ed. Presença, 1980.

O riso, o humor, a ironia são universais humanos [...] as anedotas constituem uma das expressões desse humor, da necessidade de rirmos de tudo e de nós mesmos [...]. Mas a anedota é sempre uma violência, porque há uma luta entre dois sentidos: a contradição entre o sentido aparente e o sentido manifestado.[...] Por outro lado, o objecto das anedotas são sempre os (supostamente) mais fracos, tipos criados por cada cultura: os diminuídos físicos, os marginais, os judeus, os negros, os galegos, os alentejanos [...].⁸

Vilela sugere que não é o riso que varia, mas sim as formas de humor, a verificar pelas diferenças culturais dos referentes por ele assinalados.

Naturalmente que as formas de humor não são só culturais. Acredita-se que sejam temporalizáveis. A anedota contada pelos e sobre os alentejanos, como a que se segue, pode ser exemplo desta afirmação, já que, na ‘anedota-poetada’ é-nos dada, com uma ironia saudável aliada à comicidade e representação de um amor não correspondido, uma inserção no espaço e no tempo:

*A pormêra vez qu'ê' fui
A casa da rapariga,
Ê' entrando ela saindo,
Mas tal tev' nesta partida!*

A voz do povo alentejano ouve-se não só no canto, mas também sempre que fenómenos e questões sociais o preocupam. A analfabetismo marcou catastroficamente esta gente simples que soube cantá-lo com autenticidade e discernimento:

⁸ VILELA, Mário – *Multiculturalidade, Tradução e Ensino de uma língua estrangeira*. Porto: ISAI, 1999.

A carta que me *mandastes*,
Meti-a numa gaveta.
Em *m'alembando* de ti,
*Vou-m'*a ver a tua letra.

E com uma dignidade que impressiona, particularmente:

A pena com que t'ê' screvo
Sai-me da palma da mão,
A tinta sai-me dos olhos
O papel do coração.

E reflecte o peso da existência. É a angústia, a privação da sorte, dita em verso num canto sofrido:

A desgraça é só uma,
E os desgraçados *sã'* tantos!...
Neste *misarável* mundo
Nã se ouvêi senã' prantos!

A desgraç'à pár de mim
Cáj' sempre ela *têi* andando;
Onde *tará* a *fertuna*
Que me *nã'* tem encontrado?

O povo alentejano a cantar vai trabalhando, amando e, a brincar, vai destruindo a ideia errónea de que no Alentejo só há cantares tristes, dolentes e monótonos, incapazes de traduzir as manifestações da alegria e do contentamento:

É um regalo na vida
À beira d'água morar;
Rondei, estou rondando;
Namorei, namorando;
À beira d'água morar.

O bom humor é uma constante nos alentejanos que transbordam de alegria quando dão um interregno às suas canseiras. Acontece em quadras festivas, por exemplo, na Páscoa:

A Primavera risonha
Tudo faz *floreecer*,
A madressilva no bosque,
No coração o prazer.

O cante assume muitas vezes um carácter anónimo ou de não-pessoa – quando parece não haver um responsável pela enunciação –, mas que humaniza, rapidamente, e é aceite pela colectividade ou comunidade camponesa:

A minha fala levanta-se
Adonde quer que s'oferece;
Faço cantigas e canto-as,
Talvez que *ést'ê' fizesse*.

A minha fala *nã' éi*
A mesma *qu'er'* algum dia;
Quêi ouvi' à minha fala
O *mê* nome conhecia.

Mas este anonimato é, muitas vezes, a única arma contra uma vida quotidiana que interliga um comportamento individual e colectivo de uma classe popular em conflito com a classe dominante e que nos deixa, além de um testemunho de cultura e de tradição, uma interacção entre a sua história social e a sua história oral.

Como tal, o sentido de justiça é assinalado, cautelosamente, em alguns cantes:

Abençoada prudência

Qu' é esta a moralidade;

Ah! Quantos pela aparência

Perdem na realidade!

Outros cantes reflectem uma (in)constante observação da vida, perspectivando-a numa inquietação: a morte.

A morte designa o fim absoluto de qualquer coisa positiva: um ser humano, um animal, uma amizade, um amor. Não se fala, porém, da morte de uma tempestade, mas fala-se da morte de um belo dia.

Na cantiga que se segue, o cantador canta a exaustão, pedindo a morte, usando uma metáfora, já que a morte que canta não é a de um camponês:

A sorte de um *maranhêro*

Éi uma verdade pura,

Anda sempre a trabalhar

Em *riba* da *sipultura*.

Depois sim, canta a sua:

Aborreço a minha sorte

E os *mês* dias desgraçados,

Vá-se a vida, venha a morte,

Acabem-se os *mês* cuidados.

A terra deve-me a mim,
Ê' à terra tô' devendo,
A terra paga-se a vida,
Le *pagarê'* em morrendo.

E mesmo na morte o bom humor reafirma-se:

À porta do *cemetério*,
Lá fui ê' pedir pousada;
Uma voz me respondeu:
Tu, aqui, *nã'* tens entrada.

E como a morte não chega, de facto, quando se quer, quando é desejada, o alentejano toma consciência, muitas vezes, que é preciso partir. Apegado à terra como é, na “abalada” – para usar uma expressão tipicamente regionalista a significar “partida” – é a saudade, a nostalgia o factor dominante:

A palavra *soudade*
Aquele qu'a *enventou*
A *pormêra* vez c'a disse
Com certeza que chorou.

A salsa do *mê' quental*
Em *nã'* se regando chora.
Más val' um amor da terra
Que *quatr'ô* cinco de fora.

Abalí da minha terra
Nã' foi *pro* mal qu' *ê* fizesse,
Foi só por ouvir *dezer*
Quem *nã'* aparece '*squece*.

4. Conclusão

Escolheu-se o cante alentejano, como tema deste artigo, por se considerar inovador, criativo e original no que respeita às alusões à Natureza e ao quotidiano dos camponeses, contextualizado em cenários verosímeis e sinceros, envolvendo um conjunto de motivos, em que se destacam: o campo, o trabalho, a justiça, o elitismo social, o amor, o casamento, o segredo, o humor, a alegria, a vida e a morte.

Pretendeu-se expor a forma pela qual o significado do conteúdo de uma mensagem oral está intimamente relacionado com a atitude cultural e social do emissor. Essa atitude é revelada pela comunicação expressiva que, na maior parte das vezes, senão sempre, resulta da interação tanto no processo da codificação, como da descodificação da mensagem por parte dos intervenientes.

Foi observado que o cantador não se preocupa somente com temas de carácter social; a sua produção poética dá um novo e brilhante “tom”, quer ao devaneio melancólico, quer à paixão amorosa. O retrato psicológico das personagens valoriza sobremaneira estas deliciosas figuras, cuja resignação ou indignação está na criatividade das impressões deixadas do que viam e do que sentiam.

O canto(e) alentejano, impregnado de inúmeras exaltações, deixou uma herança na literatura portuguesa, já que a música é, tradicionalmente, uma marca cultural.

Referências Bibliográficas:

CUTILEIRO, José – *Ricos e Pobres no Alentejo*. Lisboa: Sá da Costa, 1977.

LIMA, Mesquitela, MARTINEZ, Benito, LOPES FILHO, João – *Antropologia*. Lisboa: ed. Presença, 1980.

MARVÃO, Pde. António – *Origens e características do folclore musical alentejano*. Cucujães: edição do autor, 1966.

PALMA, Pde Carlos Augusto Botelho – *Noticia Estatística e Chorographica do Districto e Bispado de Beja*. Coimbra: 1885, p.15.

RITA, Clara Santana – A mulher na poesia popular: espelho de outros poetas. In *Anais – Série Línguas e Literaturas*. Lisboa: Universidade Autónoma de Lisboa, 2004. Vol. III, p. 213-219.

ROQUE, Joaquim; DELGADO, Manuel – Para o Cancioneiro do Baixo-Alentejo. In *Arquivo de Beja – Boletim da Câmara Municipal*. Vol. V (Fasc. I e II, Jan./Jun. 1948). p.161-181.

SILVA, Manuel Carlos – Economia, campesinato e Estado Novo. In *Ler História*. Lisboa: 1989. Vol. 15, p. 111-155.

VILELA, Mário – Multiculturalidade, Tradução e Ensino de uma língua estrangeira. In *VI Jornadas de Tradução - Tradução, Discursos e Saberes*. Porto: Instituto Superior de Assistentes e Intérpretes (ISAI), 1999.